

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

DIMANCHE 12 OCTOBRE 2025 – 18H

Le Cuirassé Potemkine

Sergueï Eisenstein



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Week-end Chostakovitch

L'année 2025 marque le 50^e anniversaire de la disparition de Chostakovitch. À sa mort, le compositeur laissait derrière lui un important corpus dans lequel tous les genres sont représentés : trois opéras, quinze symphonies, six concertos, quinze quatuors à cordes, de nombreuses autres œuvres de musique de chambre ainsi que des ballets et des musiques de film. Son œuvre très personnelle, qui opère la synthèse entre des tendances d'avant-garde et la tradition classique, représente un apport fondamental à la musique moderne. Contrastée, conjuguant le désespoir avec la joie, souvent ironique et parfois grinçante, sa musique témoigne aussi des tribulations de son auteur sous le joug de Staline puis de Khrouchtchev et de Brejnev. Il faudrait nombre de concerts pour donner un aperçu représentatif de la richesse de sa production ; plutôt que de prétendre à une quelconque exhaustivité, le temps fort que lui consacre la Philharmonie fait le choix de proposer quelques coups de projecteur sur des aspects de son œuvre. Le chef protéiforme Clément Mao-Takacs dirige le Secession Orchestra qu'il a fondé dans un programme transversal multipliant les raretés : face au *Concerto pour piano n° 1*, brillant et plein d'esprit, interprété par David Kadouch, il donne les arrangements par Rudolf Barchaï des *Quatuors n° 4 et 8* sous forme de « symphonies de chambre », ainsi que la suite extraite de la comédie musicale *Moscou, Tcheriomouchki* et les tardives *Mélodies sur des poèmes de Marina Tsvetaïeva*, interprétées par Marie-Laure Garnier. Les deux représentations du week-end explorent le lien entre la musique de Chostakovitch et l'image. Comme un certain nombre de compositeurs soviétiques, Chostakovitch a écrit de nombreuses musiques de film. Ce ne sont cependant pas celles-ci que l'on entend, mais un nouvel arrangement symphonique dû à Frank Strobel, spécialiste de ce répertoire, pour accompagner *Le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein. Décrivant la mutinerie des marins du Potemkine à Odessa en 1905, le film a marqué l'histoire du cinéma par son inventivité technique et son souffle épique. La veille, c'est une réalisation de William Kentrige qui est projetée. Le cinéaste sud-africain élabore, à partir de la *Dixième Symphonie*, un film qui propose un regard sur le lien entre les artistes et l'Union soviétique. La bande originale en est assurée par le Luzerner Sinfonieorchester mené par son chef principal, Michael Sanderling, spécialiste de la musique symphonique de Chostakovitch.

Jeudi 9 octobre

20H00 ————— CONCERT SYMPHONIQUE

Secession Orchestra / Clément
Mao-Takacs

Dimanche 12 octobre

18H00 ————— CINÉ-CONCERT

Le Cuirassé Potemkine

Samedi 11 octobre

20H00 ————— CONCERT AVEC IMAGES

Oh To Believe in Another World

Grands témoins

SAMEDI 11 OCTOBRE À 18H30

Conférence

William Kentridge

Une fois de plus, le plafond s'effondre

Vous avez la possibilité de consulter les programmes de salle en ligne,
5 jours avant chaque concert, à l'adresse suivante : www.philharmoniedeparis.fr

Programme

Le Cuirassé Potemkine

Film muet de **Sergueï Eisenstein** (Union soviétique, 1925)

Musique de **Frank Strobel** (2009) d'après les symphonies de
Dmitri Chostakovitch

Orchestre du Conservatoire de Paris

Frank Strobel, direction

Coproduction Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris,
Philharmonie de Paris

FIN DU CINÉ-CONCERT VERS 19H10.

L'œuvre

Dmitri Chostakovitch (1906-1975)

Frank Strobel (né en 1966)

Le Cuirassé Potemkine

Film muet (Union soviétique, 1925, noir & blanc).

Sortie : 1925.

Durée : 70 minutes.

Bien avant que l'arrivée de la piste sonore photographique ne lui permette, avec la talentueuse complicité de Sergueï Prokofiev, de fixer sur la pellicule ses conceptions originales des rapports harmoniques et contrapuntiques entre image et musique, Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein avait imposé, dès ses premiers films, et surtout avec *Le Cuirassé Potemkine* (1925), l'évidence d'une véritable structure musicale du montage. « Ce n'est pas par hasard, écrit-il dans *Réflexions d'un cinéaste*, si les exemples de montage les plus "musicaux" du temps du muet ont été composés en se réglant surtout sur la tonalité, et tout d'abord les paysages, même immobiles, comme la "suite des brumes" du *Potemkine*. »

Dans une architecture à la fois chromatique et dynamique de la succession des plans, jouant de l'opposition et de la complémentarité des éléments de la continuité du montage, ménageant de brusques ruptures (progression rythmique des gros plans), Eisenstein rejoint très exactement une donnée essentielle de la composition musicale contemporaine, axée sur la dialectique tension-détente, crescendo-decrescendo, extension-réduction, accélérando-ritardando. On pouvait alors s'interroger sur l'opportunité d'accoler à un tel travail « musical » une musique risquant le pléonasme permanent. Mais le rêve d'Eisenstein était de réaliser une vaste « partition audiovisuelle ». Dans la perspective de l'exploitation en Allemagne et en Europe centrale du *Cuirassé Potemkine*, il se rendit à Berlin en 1926 pour rencontrer Edmund Meisel, un compositeur très impliqué dans les travaux de l'Institut allemand de Recherches cinématographiques, et lui demander d'écrire la musique de

son film. « Meisel approuva immédiatement l'idée de renoncer à la fonction purement illustrative que remplissaient les accompagnements musicaux à cette époque. »

Marie Seton, une des biographes d'Eisenstein, a noté que « *Potemkine* reçut en Allemagne un accueil peut-être unique. L'impression qu'il produisit fut encore accrue grâce à la partition spécialement composée par Edmund Meisel. » Mais, jugée « provocante », cette « musique d'écran » ne fut donnée qu'à Berlin, et « interdite à l'exportation ». Eisenstein renouvellera cependant sa confiance à Meisel en lui commandant une partition pour *Octobre*, en 1928.

« À la résurrection de leur passé, les Soviétiques apportent un art difficilement égalable », estimait Henri Fescourt, et André Bazin, risquant un parallèle avec le western américain, affirmait : « Comme la conquête de l'Ouest, la révolution soviétique est un ensemble d'événements historiques marquant la naissance d'un ordre et d'une civilisation. » C'est certainement son originalité formelle et son caractère épique qui firent échapper *Le Cuirassé Potemkine*, aux yeux des cinéphiles, à la catégorie dépréciée des films de propagande. Aux yeux des censeurs il n'en alla pas de même, en France particulièrement, en dépit de la proposition de l'ambassadeur Rakovsky d'« aider toute représentation éventuelle du *Potemkine*, notamment en fournissant une salle appropriée. » Après le succès de la première présentation parisienne (13 novembre 1926), les interdictions de projection se multiplièrent dès 1927, au prétexte que le film « met dangereusement en cause les idées de Patrie et de Devoir ». Dès lors, de projections clandestines en visionnages sous le manteau, *Le Cuirassé Potemkine* connut une carrière occulte qui décupla sa notoriété, jusqu'à ce que son autorisation d'exploitation sur le territoire français soit accordée en 1953, cinq ans après la disparition de son réalisateur, et quelques semaines après la mort de Staline – et de Prokofiev.

Entre-temps, en 1950, Nikolai Krioukov, accompagnateur emphatique de nombre d'épées staliniennes, avait composé une partition nouvelle pour *Le Cuirassé Potemkine*, dont on peut supposer qu'elle était fort éloignée des audaces de celle d'Edmund Meisel.

François Porcile

Ma recomposition musicale du *Cuirassé Potemkine*

Entretien avec Frank Strobel

Au fil des ans, vous vous êtes imposé comme une des têtes de file des ciné-concerts : comment en êtes-vous arrivé là ?

Frank Strobel. Mes parents sont certainement en partie responsables : tous deux travaillaient dans le secteur du cinéma. J'ai commencé à m'y intéresser dans les années 1980, alors que l'exercice n'était pas encore populaire, même si certains, comme Carl Davis, ouvraient la voie. En tant que chef d'orchestre, je pense que l'on se doit d'élargir ses vues, et c'est ainsi que je me suis immergé dans ce répertoire, en commençant par le cinéma muet. J'ai découvert des compositeurs et des partitions, et j'ai voulu les remettre au-devant de la scène, ou plutôt de l'écran.

Au fil de mes premières expériences, j'ai pu constater l'énorme impact émotionnel de cette expérience unique qu'est un film muet, projeté exactement dans l'esprit où il a été conçu, avec la musique jouée au pied de l'écran. Cela m'a convaincu de la force de cette forme artistique, surtout lorsqu'elle se vit en communion avec un public.

Car c'est, selon moi, un genre, une discipline à part entière, au même titre que l'opéra ou le symphonique. Raison pour laquelle je suis particulièrement ravi de diriger ce soir l'Orchestre du Conservatoire de Paris : les étudiants doivent se former à cet exercice auquel ils seront certainement confrontés au cours de leur carrière. C'est un vrai défi pour les musiciens d'orchestre ! Le film ne nous attend pas, nous n'avons aucune influence sur lui, et nous devons pourtant être synchronisés avec lui, parfois de l'ordre de la milliseconde ! L'interprétation même (tempo, dynamique, etc.) n'est plus asservie seulement à la partition mais également au film...

Vous dirigez autant de partitions originales destinées aux films que de commandes faites à des compositeurs d'aujourd'hui...

Frank Strobel. Les partitions originales sont évidemment passionnantes, inscrites de surcroît dans un moment de l'histoire de la musique. Mais les films sont intemporels, détachés de leurs époques. Les doter d'un nouveau discours musical permet d'en faire l'expérience autrement. Le compositeur nous offre son point de vue sur sa structure et son développement narratifs.

Vous avez travaillé sur *Alexandre Nevski*, *La Ligne générale*, *Ivan le Terrible*, et naturellement *Le Cuirassé Potemkine* : pourquoi cet attachement à Sergueï Eisenstein ?

Frank Strobel. C'est une figure artistique parmi les plus importantes de l'histoire du XX^e siècle. Son influence, que ce soit sur le cinéma, le théâtre ou la littérature, est incommensurable. Ensuite, deux aspects de son travail me touchent particulièrement. D'une part, il pensait la musique au même niveau que l'image. C'est particulièrement manifeste dans le cadre de sa collaboration avec Prokofiev – une collaboration rare (deux films seulement), mais qui fait date. Ensemble, ils ont beaucoup réfléchi à l'articulation entre film et musique. La musique de film, ce n'est pas seulement l'illustration musicale de l'image – ça n'en représente que 20 % environ selon moi : elle porte une dramaturgie propre, plante le décor, apporte une troisième dimension à l'image et, bien sûr, peut exprimer les pensées et sentiments des personnages. C'est tout cela qu'Eisenstein et Prokofiev ont su mettre en œuvre. L'autre aspect qui me fascine, c'est le talent d'Eisenstein pour le montage, à couper le souffle. Il édite ses films comme de la musique, unissant rythme et tempo.

Dans le cas du *Cuirassé Potemkine*, vous avez choisi d'imaginer une nouvelle musique, en puisant dans les symphonies de Chostakovitch, et notamment la *Onzième*, intitulée « L'Année 1905 », soit l'année de la révolte du fameux Cuirassé...

Frank Strobel. *Le Cuirassé Potemkine* a suscité de nombreux accompagnements musicaux, orchestraux et même électro ! Une partition originale avait été composée en 1926 par le compositeur autrichien Edmund Meisel, avec l'accord d'Eisenstein – mais c'était pour la version autrichienne, censurée notamment d'une partie de la célèbre séquence de l'escalier. J'ai toutefois pensé qu'il serait intéressant de réunir, de manière posthume, Eisenstein avec l'autre géant de la musique russe de l'époque, Chostakovitch. On sait que les deux hommes ont voulu travailler ensemble, sans jamais y parvenir – quand bien même Chostakovitch a composé plus de cinquante musiques de film. Sa *Symphonie n° 11* s'est imposée, évidemment, d'abord parce qu'elle évoque le même sujet, mais aussi parce que Chostakovitch l'aurait composée en 1957 après avoir revu le film. Il y a une cohérence entre les deux : cette *Symphonie n° 11* m'a donc servi de base de travail, à laquelle j'ai ajouté du matériel des *Symphonies n°s 4, 5, 8 et 10*.

Comment avez-vous procédé ?

Frank Strobel. Pour l'expliquer, il faut revenir à l'âge d'or du muet. Toutes les grandes salles de cinéma avaient des orchestres permanents, dont certains réunissaient plus de

cinquante musiciens. Mais les films étaient rarement dotés d'une partition propre : seules les grosses productions pouvaient se permettre de faire composer une bande originale. Pour les autres, le chef d'orchestre puisait dans une vaste bibliothèque de partitions, mêlant grands classiques et airs populaires, enrichie de nombreux échantillons de « musique d'ambiance » dirons-nous : des passages agitato pour les scènes animées, des extraits romantiques pour les « premiers baisers », d'autres pour illustrer des scènes forestières et ainsi de suite. Après avoir visionné le film, le chef choisissait les extraits qui lui paraissaient les plus adaptés et faisait son propre montage musical. Tout l'art de ces musiciens résidait en leur capacité à faire la transition d'un échantillon au suivant – le plus souvent sans aucun support écrit. Ils n'avaient la plupart du temps guère plus d'une répétition – et encore, quand ils avaient de la chance. C'était de véritables virtuoses ! De même que le public peut aujourd'hui préférer une maison d'opéra à une autre, un orchestre à un autre, il pouvait ainsi préférer à l'époque un cinéma à un autre, selon les qualités propres de l'orchestre qui s'y produisait.

C'est cette méthode que j'ai adoptée dans ma recomposition d'une musique pour *Le Cuirassé Potemkine* : j'ai cherché dans ces cinq symphonies des passages qui ne trahiraient ni le film, ni la musique. Ce sont parfois 5 ou 10 mesures, parfois 80... J'ai plus de 100 points de montage dans la partition, pour lesquels j'ai composé quelques transitions, mais le moins possible : j'ai voulu le plus possible garder l'original et, surtout, l'instrumentation originale.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

Le réalisateur Sergueï Eisenstein

Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein est né en 1898 à Riga (Lettonie) d'un père architecte et d'une mère issue de la petite bourgeoisie. En 1915, il entre à l'Institut des Ingénieurs civils de Petrograd avant de s'engager dans l'Armée Rouge en 1918 et partir, volontaire, pour le front. Démobilisé en 1920, il devient metteur en scène et décorateur de théâtre. Il fait ses débuts au cinéma en 1923 avec *Le Journal de Gloumov*, un petit film burlesque inséré dans une représentation théâtrale, et publie, la même année, ses premiers écrits théoriques sur le « montage attraction ». En 1925, à l'âge de 27 ans, il met en scène *Le Cuirassé Potemkine*, film devenu immédiatement

un grand classique, qui relate des scènes de la révolution bolchevique. En 1930, il part pour le Mexique pour y tourner *Que Viva Mexico* mais le film ne devait pas aboutir. De retour en Union soviétique, Eisenstein entreprend alors son premier film parlant, *Le Pré de Bejjine*, d'après Igor Tourgueniev, qui demeure inachevé. Sur une musique de Sergueï Prokofiev, il réalise en 1938 *Alexandre Nevski* et prépare en 1941 *Ivan le Terrible* dont la seconde partie, comprenant des séquences en couleurs, terminée en 1946, ne sera présentée qu'en 1958. Alité durant plusieurs mois à la suite de troubles cardiaques, Eisenstein meurt à Moscou en février 1948.

Les compositeurs

Dmitri Chostakovitch

Né en 1906, Dmitri Chostakovitch entre à l'âge de 16 ans au Conservatoire de Saint-Petersbourg. Œuvre de fin d'études, sa *Symphonie n° 1* soulève l'enthousiasme. Suit une période de modernisme extrême et de commandes (ballets, musiques de scène et de film, dont *La Nouvelle Babylone*). Après la *Symphonie n° 2*, il compose *Le Nez* (1928), opéra d'après un récit de Nicolas Gogol. Deuxième opéra, *Lady Macbeth* triomphe pendant deux ans, avant la disgrâce de janvier 1936. « On » annule la création de la *Symphonie n° 4*... Deuxième disgrâce en 1948, au moment du *Concerto pour violon* écrit pour David Oïstrakh : Chostakovitch est mis à l'index et accusé de « formalisme ». Jusqu'à la mort de Staline en 1953, il s'aligne, et s'abstient de dévoiler des œuvres indésirables (comme *De la poésie populaire juive*). Après l'intense *Dixième*

Symphonie, les officielles *Onzième « 1905 »* et *Douzième « 1917 »* marquent un creux. Ces années sont aussi marquées par une vie personnelle bousculée et une santé qui décline. En 1960, Chostakovitch adhère au Parti communiste. En contrepartie, la *Symphonie n° 4* peut enfin être créée. Elle côtoie la *Treizième « Babi Yar »*, source de derniers démêlés avec le pouvoir. En 1963, *Lady Macbeth* est monté sous sa forme révisée. Chostakovitch cesse d'enseigner, les honneurs se multiplient. Mais sa santé devient préoccupante. Ses œuvres reviennent sur le motif de la mort. La *Symphonie n° 14* (dédiée à Britten) précède les cycles vocaux orchestrés d'après des œuvres de la poétesse Marina Tsvetaïeva et de Michel-Ange. Dernière réhabilitation, *Le Nez* est repris en 1974. Chostakovitch décède en 1975.

Frank Strobel

Né à Munich en 1966, directeur musical de l'Orchestre de la Radio de Cologne depuis 2021, Frank Strobel dirige dans toute l'Europe, aux États-Unis et en Amérique du Sud. Collaborateur régulier de l'Orchestre national de France et du Festival Lumière (Lyon), il a dirigé les Victoires de la Musique classique en 2021. En 2000, il a cofondé l'Europäische Film Philharmonic Institute, qui promeut de nombreux ciné-concerts (*Chaplin*

in Concert: With a Smile, Matrix Live, les films *Alexandre Nevski, Ivan le Terrible, Metropolis, Der Rosenkavalier, La Roue, Napoléon...*). Dans sa vaste discographie, les premiers enregistrements des suites de musiques de film d'Alfred Schnittke (dont il est l'arrangeur attitré), avec l'Orchestre Symphonique de la Radio de Berlin, occupent une place particulière.

Frank Strobel

Les interprètes

Voir sa biographie ci-contre.

Orchestre du Conservatoire de Paris

La pratique de l'orchestre est inscrite dans l'histoire de l'institution : dès 1803, les symphonies de Haydn puis de Mozart et de Beethoven sont jouées par les étudiant.es sous la direction de François-Antoine Habeneck ; ce même chef fonde en 1828 la Société des Concerts du Conservatoire, ancêtre de l'Orchestre de Paris.

L'Orchestre du Conservatoire est aujourd'hui constitué à partir d'un ensemble de 350 instrumentistes réunis dans des formations variables, renouvelées par session selon les répertoires abordés et les chef.fes invité.es. Cette pratique constitue aujourd'hui l'un des axes forts de la politique pédagogique du Conservatoire de Paris.

Violons

Marie Piers, *violin solo*

Chloé Roussey, *chef.e d'attaque des seconds violons*

Yannis Aurenty

Alexandre Bouchard

Lou-Lys Bourdaud

Henry Cattenoz

Chih-Min Chan

Alexandre Chete

Camille Chpelitch

Félix Cohen

Filip Cusmir

Hadewych De Vos

Marie-Anaëlle d'Oliveira

Rubens Gensane

Loubna Kammarti

Merle Koch

Jacques Le Clech

Yeonsol Lee

Ivan Maciuga

Daniel Neuburger

Nathan Noufel

Morgane Plassard

Lena-Marie Stöger

Saki Tokunaga

Lou Veilhan-Patou

Paul Wiener

Altos

Maxime Combes,

chef.e d'attaque

Maya-Rose Drdak

Lydie Exbrayat

Soazig Grall

Maud Guillou

Mirjanne Horlings

Rachel Korenhof

Sixtine Le Goff

Bénédicte Leclerc

Iris Lefèvre-Perriot

Violoncelles

Hsin-Hua Lin, *chef.e d'attaque*

Jean-Baptiste de Maria

Maya Devane

Émeline Dudon

Pierre Jeandron

Léo Minghetti
Michelle Tang
Lyuwa Xiao

Contrebasses

Iris Plaisance, *cheffe d'attaque*
Jules Doursout
Volodia Lambert
Milo Marchès-Saury
Raphaël Quaretti
Lucía Román Devesa

Flûtes

Chloé Gaucher
Hyeryn Han
Noé Royer

Hautbois

Maële Henry
Virginie Lesage-Pons
Kim-Hac-Tram Nguyen

Clarinettes

Ayar Espinoza
Zéphyr Gogris
Malou Mourot
Yebin Seo

Bassons

Arsène Brucker
Andre Oberleuter
Pauline Robilliard

Cors

Zoya Catta-Bressan
Emma Clem
Sarah Roszak
Elisio Sezestre

Trompettes

Nizar Ali
Sangwoo Kim
Théo Lemaire
Han-Chen Lin
Sarah Monceau

Trombones

Oihan De Sousa Pires
Mahel Gheribi
Romain Goupillon-Huguet

Tuba

Pierre Muslewski

Percussions

Antonin Berson
Chung-En Chen
Hajime Kanegae
Bastien Lafosse
Sacha Laquay-Eudine
Alessandro Rinaudo

Célesta

Mayumi Fukuda

Harpes

Vincent Amir-Tahmasseb
Shamim Mino

LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS
REMERCIÉ SES PRINCIPAUX PARTENAIRES

avec le généreux soutien d'
Aline Foriel-Destezet



Fondation
Bettencourt
Schueller

EURO
GROUP
CONSUL
TING
MÉCÈNE PRINCIPAL
DE L'ORCHESTRE DE PARIS



DEMAIN

P H E
PARIS HARMONIE EUROPE



– LE CERCLE DES GRANDS MÉCÈNES DE LA PHILHARMONIE –
et ses mécènes Fondateurs

Patricia Barbizet, Nishit et Farzana Mehta, Caroline et Alain Rauscher, Philippe Stroobant

– LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS –
et sa présidente Caroline Guillaumin

– LES AMIS DE LA PHILHARMONIE –
et leur président Jean Bouquot

– LE CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS –
et son président Pierre Fleuriot

– LA FONDATION DU CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS –
et son président Pierre Fleuriot, sa fondatrice Tuulikki Janssen

– LE CERCLE MUSIQUE EN SCÈNE –
et sa présidente Aline Foriel-Destezet

– LE CERCLE DÉMOS –
et son président Nicolas Dufourcq

– LE FONDS DE DOTATION DÉMOS –
et sa présidente Isabelle Mommessin-Berger

– LE FONDS PHILHARMONIE POUR LES MUSIQUES ACTUELLES –
et son président Xavier Marin

PHILHARMONIE DE PARIS

+33 (0)1 44 84 44 84
221, AVENUE JEAN-JAURÈS - 75019 PARIS
PHILHARMONIEDEPARIS.FR



RETROUVEZ LES CONCERTS
SUR LIVE.PHILHARMONIEDEPARIS.FR



SUIVEZ-NOUS
SUR FACEBOOK ET INSTAGRAM

RESTAURANT LOUNGE L'ENVOI
(PHILHARMONIE - NIVEAU 6)

L'ATELIER CAFÉ
(PHILHARMONIE - REZ-DE-PARC)

LE CAFÉ DE LA MUSIQUE
(CITÉ DE LA MUSIQUE)

PARKING

Q-PARK (PHILHARMONIE)
185, BD SÉRURIER 75019 PARIS

Q-PARK (CITÉ DE LA MUSIQUE - LA VILLETTE)
221, AV. JEAN-JAURÈS 75019 PARIS

Q-PARK-RESA.FR

CE PROGRAMME EST IMPRIMÉ SUR UN PAPIER 100% RECYCLÉ
PAR UN IMPRIMEUR CERTIFIÉ FSC ET IMPRIM'VERT.

